

7

Legato a linie

Náštrbová hra vykazuje takíka mezinárodní legato, které platí bezpodmínečně i pro hlasy – navzdory vši jazykové a mluvní rozdílnosti světa. V instrumentální oblasti vrcholí technický požadavek legata v zákonu jící tonovou sílu nebo o crescendo a decrescendo linie. Žertovně přehnaný pěvecký předpis, který zní: „V legatu musí předchozí tón ještě znít, když následující vstupuje“ ovšem ještě zcela nedostačuje; zdokonaluje se ovládáním tónové síly.

Intenzita legata, vnitřní linie rozmachu je tím, co tajuplně rozhoduje o úchvatném dojmu vrcholného uměleckého výkonu. To, co ve většině pěveckých produkcí neuspokojuje, je příznakem nedostatku této vnitřní linie.

Krásný, rezonančně bohatý zvuk, jasná výslovnost volného hrdla – toto oboje už znamená u pěvce mnoho. Nicméně to představuje toliko jednu část napětí legata, tedy linie a „zaťáčky“ pěveckého vzletu. Je nadbytkem i mírou současně: mírou duchovní rozvahy, duševní ukázněnosti a intenzity, tělesného klidu a síly. Zde spočívá střed pěvecké dokonalosti.

Co znamená ve zpěvu střídavý výraz legato, vysvětlíme nejlépe z toho, co legatem není.

Legato neexistuje tam, kde při zpěvu zůstává jedna výška tónu vedle druhé jakoby osamocena, oddělena němými mezerami, ztluměnými konsonantami nebo také vsunutými dyšnými hláskami. Legatu je velmi vzdáleno, má-li každý tón jinou nekontrolovatelnou tonovou sílu. Legato také není tam, kde dominuje slabika a v popředí stojí mluvní (nebo spíše řečová) stránka. Legatem je právě tak málo rozmazaný, portamentem nepřesně intonovaný řetěz tónů.

Jakkoli i pěvec potřebuje hlasové a duchovně ovládat frázovací danosti od portamenta k legatu, od non-legata přes portato ke staccatu, zůstává přece jen legato v okruhu pěveckého umění napsáno velkými písmeny.

Pěvec má (ve srovnání s instrumentalistou) provedení skutečně intenzivního legata přirozeně podstatně ztěženo, a to mluvním elementem; neboť mluva má nejen znějící vokály, které vyvívají „tah smyčecem“, ale nant nesmíjí z časové mezery mezi vokály zabrat víc než jediná. (Všimněme si délky písenného provedení slova jako „Abschiedsstrauss“ – kytice na rozloučenou).

L

Ukud jde o legato, spočívá velký omyl pěvců vždy v představě: „Buď mluvit dobře vyslovovat nabo vytvořit vázaný řetězec vokálů.“ Zde, jako často ve zpívání, není žádné buď a nebo, nýbrž: jak-tak. Řetěz vokálů a výslovnost zároven: Pro dlouhé protažené vokály neznámá ostrá, téměř neprostopatelná krátkost konsonantů žádné přerušení.

Začátečník (není-li Ital) se učí ve zpěvu novou čizí řeč. Není to řeč italská, ani čínská nebo portugalská – je to řeč vokální, kterou se nemusí učit jen mluvit, nýbrž i myslet. Teprve když v ní myslí a už si ji „nepřekládá“, pak ji ovládá.

Legato je vysoká škola vyrovnanosti vokálů, vybroušenosti konsonantů, ovládnutí tónové síly, vyrovnání poloh (se současně klouzavým a přece pevným spojováním tónových výšek), barevné jednoty: a především duševní a tělesné oddanosti pěveckému životnímu pocitu.

Lačky

Lačky pěveckého světa jsou zalíbeny hlasovými hypochondry, kteří si už v květnu ovinou kolem krku šálu, mají-li v září koncert, kteří se k okolním přiblížují jen váhavě a nedůvěřivě, protože ti všichni mohou mít rýmu. A ziví se převážně eukalyptovými bonbóny a ochrannými tabletkami proti nachlazení.

Z nich – a z jejich pěveckých obav – žije částečně jedna celá průmyslová odvětví – a žije dobře, tenhle průmysl, většinou mnohem lépe než ti, kteří k tomu dali popud.

Neustálé polykání a dmulání medikamentů vytváří u mnoha pěvců trvalé ohrožení a je zrovna tak škodlivé pro sliznici pěvceva těla jako pro jeho duši, protože soustavné podněcování hypochondricky vyměšovaných bojových myšlenek může ohrozit i nejdřavější hlasovou konstituci.

Prostředky, které rozpouštějí hlenu, působí bezprostředně před zpíváním neblaze: obávaná „žába v krku“ (Frosch im Halse – výraz pěvecké hantýrky pro selhání hlasu např. kvůli hlenu, pozn. překlad.) pokládá neobvyčejnou vřiklost, která se vyvolala, za svůj příjemný životní prvek. Samozřejmě je třeba dodat, že ve zvláštních případech (nachlazení, epidemie) mohou pilulky a tabletky mít význam. Nejlepší léky pocházejí nicméně od dávno ověřených prostředků firem Čerstvý vzduch, Nekuřák a spol. Od používání povzbuzujících prostředků před zpíváním je třeba ponejvíce odradit – nanajvýš se dovoluje nevinný hroznový cukr nebo šálek kávy.

Proti přiležitostnému užití uklidňujících prostředků před vystoupením se nedá mnoho říct, dokud se z toho nestane návyk a jde o medikamenty škodlivého druhu: podobné abasinu či baldušanu. Nicméně je třeba přitom dbát na složení preparátů, pěvec, který bojuje před zpíváním proti dráždivému kašli kodeinem, může být zastavením činnosti slinných žláz zle překvapen.

Má-li být v umění náhodné okolí měřítkem toho, co je dovoleno a co ne, objevuje se vymělkovaná provinčnost. A produkce se stává pro posluchače směšná.

Ovšem – na posluchači záležel Jásá-li publikum vsítit písňovému koncertu pěvkyně, která udělá, lomíc rukama, z uměleckého tvaru písni osobní produkci citů nebo snad šarmantně příjemnou společenskou záležitost, neblamovala se pěvkyně, nýbrž posluchačstvo.

(Budiž vzato na vědomí bohužel i ve velkých hudebních centrech!)

Soutěže

Zápas pěvců na Wartbure, středověké soupeření Mistrů pěvců v Norimberku, našly nyní zcela neočekávané pokračovatele: stále více se všude na světě množí mezinárodní pěvecké soutěže. Neobracejí se ovšem k „Mistrům“ zpěvu, nýbrž k mezinárodnímu pěveckému dorostu, k nadání mládeži.

Země, která dala takovým „zápasům pěvců“ původ, Německo, nemůže běžně předvést plně uplatnění svého vlastního dorostu. A to z všedního důvodu: šance k uplatnění elity umění je dána příslušností k elitě schopnosti platební. Neboť cestovní a pobytové výlohy jsou vysoké. A v žádném století nemohl pěvec naroztený v chudobě, vyrovnat hotelový účet zlatem ze svého hrdla.

Ve většině jiných zemí jsou mladí pěvci vybráni státními komisemi a jejich cesty jsou finančně zajištěny.

Vysoko hodnocené ženevské soutěže byly jednou zcela oficiálně označeny jako „prvořadě události hudebního sportu“. Co je v tomto smyslu míněno sportem, na to můžeme mít velmi různé názory. Rozhodně však je nutno přivítat, když se zájem národů, které jsou zcela zaujaly sportem, obrátí k duchovním věcem, ať už se to děje jakoukoliv formou.

Ve století Michelangelově se vydávala celá města na procesí, aby mohla spatřit novou malbu velkého Mistra. Z proměny času vyrůstají proměnlivé formy a proměnlivé naděje.

Klady soutěží pro pěvecký dorost samotný jsou ovšem do jisté míry problematické. Zdravé sebevědomí, které patří k účasti na soutěži, promění se u oceněných snadno v domýšlivost, která není pro vývoj žádoucí, ale u těch, kdo odešli s prázdnotou (a kterých je většina) v depresi, které pak skutečně ochromují další vývoj.

Spontaneta

To, co posluchače uchvacuje na pěveckém výkonu, je to prvotní, zážrak spontánnosti, jež se zdánlivě bezprostředně zrodila z životního okamžiku. Při pěvecko-výrazovém nadání může zasvítout už na začátku pěvecké

dráhy jako znamení oné přirodnosti, která by měla být prapříčinou zpívání a u nestíněných mladých lidí jí také je. Vážně nebezpečí spočívá jen v natu-ralistickém přehánění.

U vzdělaných uměleckých osobností je spontaneta pěveckého výrazu něčím docela jiným: je to nejkrásnější plod onoho průběhu zrání, který vede zpět k pramenům přírody a tím dosahuje konečné přirozenosti a prostoty. Že cesta k této přirozené spontanetě nebo spontánní přirozenosti musí vést přes neústupný boj o absolutní poslušnost hlasových orgánů – to už pak nesmí posluchač počítovat.

Vrcholné stadium dovednosti je tu od toho, aby zatajilo samo sebe. Posluchač stojí před dokonalou přírodou. Také v něm je pak působení spontánního – spontánní.

Staccato

Staccato znamená německy: odráženě. Slovo „odráženě“ by mohlo svádět k určité nárazové tvrdosti – buď od viditelně trhavého vyráženého dechu nebo dokonce úderu glottis, což jsou obě vrcholně nebezpečné způsoby staccatování, a proto po stránce technické absolutně chybné. Energií tvrdosti, dosahované v houslovém staccatu napjatým nebo spíš narážejícím smyčcem, neodpovídá týmní stupněm tvrdosti staccato ve zpěvu, i když ve skocích například v Královně noci vyžaduje vysokou míru energie a vyříbenosti. Krátkosti tónů jsou tato brilantní staccata opět příbuzná rychlému staccatovému smyčce v chromatických nebo diatonických koloraturních bězích, které posluchači vnímají jako „perly“ a rádi je tak označují.

Protikladem takových výrazně krátkých staccat je v pěvecké technice, zvláště v oblasti čistě technického cvičení, někdy forma staccata, která se, analogicky houslím, zpívají jakoby na „neseném smyčci“. Pochází z „flautati“, bezpočetných slavičích kompozic staré hudby – měkce nasazených, decrescendovaných, flétnově znějících zvuků, zpíváných v mírném tempu. Na houslích mají flautati zastížený zvuk. Také ve zpěvu je pro ně typický jakoby vydechnutý, vzduchem nesený charakter.

Tak vypadá většinou obraz prvních staccatových studií mladých hlavo-vých ženských hlasů: zralé „smykové staccato“ (Srichstaccato) vyškoleno-ho hlasu je jadrnější a pevnější; vzdušný dojem může uchovat, ale nepořešuje v žádném případě mít slyšitelný dyšný charakter. Zůstává však charakterizováno tím, že smykové tóny jsou vždy o něco delší než pauzy mezi nimi! Takovými měkkými prodlouženými staccaty na otevřený vokál (př velmi klidném těle bez jakéhokoli dechového nárazu) se nejspíše uvolní, osvo-bodí výška ženského hlasu a rozšíří až k uzavřenému tvoření v třičárkované oktavě.

Také ve skladbách se staccatem na slabiky, mezi něž jsou vsunuty pauzy – které se často nacházejí v operách, řídceji v písni – je vedle zřetelné

výslovnosti slabik a zřetelných tónových výšek (bez kolísání) rozhodující míra krátkosti nebo délky slabik, tedy vztah k délce pauz. Zde spočívají také vrcholně nutná předběžná cvičení pro pěrující parlando. Představme si Beethovenovu „An die ferne Geliebte“ s úsekem „leichte Segler in den Höhen“, který se bohužel většinou spíš šteká než zpívá. Chce-li totiž pěvec udržet zvuk, musí si stále představovat pauzy kratší než tóny (myšleno houslisticky tedy smyčkové staccato, nikdy ne pizzicato).
Mnoha pěvcům by se dalo pomoci, kdyby jim nějaký dobrý duch osvětlil, že se také staccato, polostaccato a non legato musí nicméně zpívat „na linii“, a že starý, opotřebovaný příměr s kníčkami seřazenými na šňůrce, není vůbec přehnaný.

Strnulost

Strnulí lidé jsou v životě i ve zpěvu druhem sami pro sebe. Strnulý člověk je jako pěvec i při velkém přirozeném hlasovém materiálu vždy obtížný případ. Řešení hlavní otázky – otázky nenásilné vyváženosti tělesných napětí – předpokládá dalekosáhlé fyzické i psychologické přeformování takového člověka. Uvolnit duševno je „hlasově-pedagogický“ úkol, který hraní téměř s psychotherapeutickou oblastí.

Strnulí lidé si jako pěvci obecně osvojují všechno těžko, mají malou schopnost reagovat a také malou tělesnou paměť pro právě dosažené pokroky. Řadí upadají do starých chyb. Na druhé straně často přehánějí protikladnou stránku svých chyb, protože jsou ochotni všechno brát svědomitě „doslova“. Typický je pro tento obraz chybějící smysl pro harmonii a pružnost svalových činností.

Do výchovné představy je třeba zahrnout obsažnou gymnastickou práci, přiležitostné doprovázení tónových studií rytmicko-elastickými pohyby rukou a paží a intenzivní uvolnění (počínaje radostně oživeným výrazem).

Ve srovnání s charakterem takové celkové strnulosti nejsou malé či velké čertoviny místních pěveckých strnulostí zdaleka tak závažné: od zannizlosti krčního nebo čelistního svalstva až k neochvěvnosti železného břicha. Vzpírají-li se úsilí o elasticitu se stoprocentní zatvzeleností, musí tedy být léčeni dvěstěprocentní.

Nejlépeším a nejpřirozenějším léčebným způsobem je tu většinou jed a protijed. Jestliže hlas přehnaným metodickým napětím do šířky získal úsměvnou strnulost, ve které se zvuk hlasu zdá vřesťavý a potlačuje svobodu hrdla, má léčárna dobrovitě přírody po ruce (vedle jiných pomoci) přitíný protijed v důrazu na uvolněnou formu rtů a úst, až k takzvanému „kapřikoví“. Ale stáť Pozor! Jed je jed – i čumáček může ze své strany metodicky ztuhnout. Míra napětí se má vždy těsně dotýkat hranice uvolnění.

Lidová moudrost říká: „Ten se štafjuje!“ To znamená: ten něco odděluje v sobě samém – ten nechce přijmout něco jiného, opáčného. Strnulost mimická, rutinované přeformování – to vše vytváří také vždycky zároveň strnulost zvukovou a nechtěnou uměleckou neupřímnost. Skutečný výraz z nítra navenek pak zůstává nesvobodný, stísněný a zkreslený. Uvolněný pěvecký obličej, jímž prozařuje vše, o čem mluví slovo a hudba: jaké proměny v celém člověku je zapotřebí, aby se toho dosáhlo!

Strofičká píseň

V protikladu k prokomponované písni, v níž skladatel udává hudebně všem slokám básně proměnlivý výraz, je písňový pěvec při interpretaci strofičké písně vyzván, aby byl ve výkladu textu samostatným tvůrcem. Nesmíme draždivý úkol dát ve strofičké písni každé strofě charakter, jaký jí přísluší podle slov a slovního děje, předpokládá samostatnost a sílu básnického včítání. Nezbytná při tom je určitá taktnost, tedy spolehlivý instinkt pro míru a současně pro celkovou básnickou podstatu. Neboť v oblasti tohoto žánru může být přehlášení stejně vražedné jako nuda. Poměrně často je slyšet Schubertova–Goetheho Heidenroslein (Planá růže) zcela okradená o svou cudnou něhu, přerazitkovaná na zřejmé „tragickou“ baladu nebo žertovné intermezzo. Tak jeden příklad za všechny mluví dost zřetelně o tom, co znamená básnická podstata ve strofičké písni.

Struktura a charakter hlasu

Pojem hlasové struktury musí náležet ve slovníku učitele zpěvu k hlavním elementárním pojmům. Výuka zpěvu předpokládá jasný obraz strukturálních vztahů v organismu. Vrozený hlasový charakter je rozhodující pro zacházení s každým jednotlivým hlasem; spočívá na vrozené hlasové struktuře. Ta není nikdy u dvou lidí přesně stejná.

Co je to struktura? Vnitřně rozčleněný vztah. Věda hovoří například v krystalové optice o „strukturální analýze“. U krystalů je výzkum jejich vnitřního složení podporován rentgenovým zkoumáním. V moderní psychologii se pokoušíme chápat duševní prožívání jako rozčleněnou strukturální spojitost.

Strukturální analýza hlasu má zaměřit pozorovací sílu nejprve na jemné pochody v nejvnitřnější části hlasového orgánu, tedy v registrálních funkcích.

V každém hlase je vzájemné chování přírodních rejstříků vrcholně významné. Převládající váha jednoho rejstříku vůči druhému, stupeň jejich vzájemného prostoupení, to co charakteristicky rozhoduje ve spojení rejstříků, celkové vztahy poloh v hlasovém rozsahu – to vše dohromady vytváří strukturální skladbu.

i vnitřních dějů revolučního roku 1848, v němž Wagner ukončil ranou skicu k Soumraku bohů.

V roce 1876 otevřel Richard Wagner prvním souborným provedením „Prstenu Nibelungova“ bayreuthský Festspielhaus, který dnes pod vedením jeho vnuka Wielanda a Wolfganga (zejména jejich velmi odvažným novátorským režijním pojetím Wagnerova díla) dokazuje zvýšenou přitažlivost pro celý hudební svět.

Báze (Základna)

U mnohých pěvců pozorujeme, že vytvářejí tón, který jakoby visí ve vzduchu. Zpívají takřka bez těla – sice bez těžkosti, ale také bez podstaty. Je to, jakoby hlasový nástroj (rezonanční) začal teprve u hlasivek – zvuky připomínají květ na drátku.

Rezonanční báze, ozvuk těla nesmí však chybět právě oněm hlasům, které vzhledem ke svému typu jsou převážně vedeny k „hlavovosti“ = funkci hlavového hlasu a téměř vůbec ne k „prsnosti“ = funkci hrudního rejstříku. Bez zřetelné zatmaveného podmalování základního zvuku, hrozí právě u takových hlasů nebezpečí plochosti, přesvětlení, zúžení stejně jako pokoušení dýšné rozkolísanosti a připraveného zpívání příliš vysoko.

Pojem báze nikterak nezahnuje vždy hrudní funkci, ale rozhodně požadavek otevřeného hrdla a tělesného zvuku.

Výraz „zakotvení hlasu“ můžeme pojímat z hlediska čistě rezonančního jako probuzení hrudní rezonance – můžeme ho uchopit registálně jako ponechání přibírání těžšího rejstříku do hlasu – můžeme ho chápat také jako hluboké postavení hrdla v přímé souvislosti s dechem.

Každé pojetí má své oprávnění a svá nebezpečí! Oprávnění všude tam, kde si dosavadní způsob tvoření hlasu naléhavě žádá rezonanční zatmavení zvuku, jadrnější kvalitu, nebo důraz na prohloubení dechových oblastí. Nebezpečí vždycky tam, kde se z tohoto pomocného pojmu dělá samostatná metoda a jednostranné základní postavení v neprospěch vysokých rezonancí a schopnosti ke štihlému vedení tónu.

Belcanto

Belcanto – velký reklamní tahák pěveckých metod, znanená v překladu krásný zpěv. Historicky souvisí vysloveně belcantové období s rozkvětem doby kastrátů na konci 17. a v 18. století. Ve smyslu stylizování jako belcanto označována rozhodující převaha vokálního zvuku a pěvecké linie (cantabile) nad mluvně-výrazovou intenzitou. Zpěv můžeme chápat dvěma způsoby: jako převážně zvukově instrumentální umění nebo jako převážně zvukově stupňovanou deklamaci. Výraz belcanto je nejlépe chápat jako slovo, které charakterizuje první způsob, pěvecký krásný zvuk a vyrovnané vedení

ní hlasu. Jsou rození belcantisté stejně jako rození deklamátoři. Protože cílem každého hlasu je co možná největší splynutí zvukové krásy a deklamace, musí pěvec se sklonem k deklamaci přirozeně usilovat zvýšenou měrou o zvukovou krásu, vedení linie a instrumentální vyrovnanost. Výraz belcanto má tedy i v jeho případě vrcholné oprávnění. O belcantu byla napásána spousta knh. Jak zpopulárnělo, vyplývá z rozlomitého označení, které německé lidové rčení přilepilo pěvcům, kteří zdůrazňovali příliš deklamátorsky pádně jednotlivá slova: s parodujícím důrazem bylo vytvořeno heslo Beil – Kanto (pozn. překl. beilen = štekát, tedy „štekando“).

Bránice

Řekové pokládali bránici za sídlo duše. Měl by se tedy skoro zpívat řecký hymnus na duševní sval pěvce! Vysoko vyklenutá ve formě kopule odděluje horejšek od dolejška, odděluje v lidském těle přičně dutinu hrudní od dutiny břišní. Klesajíc při nádechu, „vyklenujíc“ se opět při výdechu, ovládá a zásobuje svou schopností napětí zvucící životní pohyb – v nejjemnější rovnovážné hře se svalstvem hrudníku a podporována vždy pružnými břišními svaly, jejichž pohyby pěvec pociťuje: základní pěvcův sval, ocelový pramen jeho síly, jeho ohebnosti, jeho věčného mláti.

Ve střízlivém znázornění je bránice kopulovitá svalová plocha, která je napjata v dutně těla. Nese srdce a plíce a je střehou břišní dutiny. Její zploštění při nádechu zvětšuje hrudní prostor pro vnikající vzduch a odpovídajícím tlakem vytlačuje břišní orgány, takže při nádechu bránici břícho „vystoupí“ ven. Pohyb břišních svalů je zřetelně cítit, zatímco příčinná činnost bránice je tak málo citelná jako bránice sama. Pod bránicí je uložen plexus solaris – systém navzájem spojených klíček sympatického nervstva, které je tím silně vystaveno vlivu duševních pohybů. Sama bránice je v nejužším spojení s mezižebním nervstvem spodní části hrudního koše – oboje pracuje jako synergisté, tedy současně; teprve tím je pohyb bránice ucelen. Jako píst v cylindru „saje“ vzduch do nitra hrudního prostoru. V protikladu k těmto hluboko ležícím pohybovým průběhům dýchání, hldá horní část hrudního koše, jehož úkolem je držet ramenní klouby a paže v ideální souvislosti s držení páteře, zad a hrdla (při nestísňeném pěveckém těle), suverénní klid. Bránice představuje současně centrum životního pohybu.

Z hlediska houslistického (Eberhard) je třeba poukázat na to, že i pro houslistu platí bránice za tělesný pramen síly, i když o tom málokterší vědí, a vypovídá o tom jen živý tělesný pocit. Ochabování síly bránice ve stáří je příčinou toho, že se z velkých sólových houslistů později stávají kvartetní hráči (s poukazem na kdysi nejslavnější ze všech kvartet – Joachimovo kvarteto); bránici napětí pak už nedostává, aby mohlo obsáhnout jako živoucí úd housle s navyklými velkými oblouky v současně chvějícím

V jakém protikladu však dost často stojí pěvecké nestřídmosti s jejich geniálníkou svěvolí, už jen vůči samozřejmě jednoduchým požadavkům na intonační čistotu, tempovou exaktnost, rytmickou preciznost (na zřetelné předpisy skladatelovy pro stupně síly a stupeňování raději nepomyšlet) a nakonec vůči immanentním zákonům stylu! Za vším, co se předvedlo, stojí často jediné hrdý nárok, být hlasově pozeňnanou „výjimečnou“.

V čem spočívá tajemství výjimečného dirigenta, jako byl Toscanini, který hodlím svým pěvcům na hlavu taktovku, když nedbale tečkovali „jen“ jedinou šestnáctku? Jeho orchestrální zkoušky pravi: z velké části v jeho vášnivě věrnosti dlu!

Věrnost dlu u dirigenta by měla mimo to také znamenat, že myslí a slyší z „materiálu“, že například lyrického tenora neubije orchestrálním zvukem právě v jeho střední poloze: neboť doménou tohoto hlasového založení je výška a ne střední poloha. Věrnost dlu se strany pěvcovy by se měla chápat také tak, že neofsiruje, aby vyvolal zvukovou plnost, kterou bez násilí nedisponuje, ani když jej orchestr chce donutit. Dost často se dají takové a jiné nerozumné požadavky „vyšších míst“ zneškodnit jen chytřím, ba přímo diplomatickým počínáním pěvce, nechce-li být nevěrný svému hlasu a „dlu“. Často se dokonce musí učit dělat „hloupého“.

Diplomacie a opravdovost? Podivuhodně se kloubí život! „Lidé se musí do opravdovosti dovést klanem“, říká Kierkegaard.

Oratorium

Původ jména oratorium pochází z označení prostor, kde se nejprve provádělo „Oratorio“ byla klášterní modlitebna, ve které zaznívaly vedle modlitebních cvičení v šestnáctém století duchovní hymny, z nichž se pak pomalu v sedmnáctém století vyvinula forma oratoria. Zvláštní popísná síla často odkazuje také na původ oratoria ze středověkých mystérií.

Oratorium jako umělecké dílo, jehož klasický čistou formou jsou oratoria Händelova (zvláště ta, která následují po Mesiášovi), je sborová skladba se sólovými hlasy a orchestrem. Pro koncertní obecnost se dnes oratorium stalo sčerným pojmem, do něhož zahrnuje všechna velká sborová díla se sólisty, jako mše, requiem, magnificat. V moderní kompozici začíná slavit vzkršení, tento přímo zarážející jev dává bezpochyby hudbě přitomnosti, jako obnovitelský symptom zničeného světového cítění jinou tvářností než tu, kterou měla po první světové válce.

Atmosfera posvátnosti a prostomnosti nesnese v oratoriu všední látky. Nesnese také domyšlivé pěvce.

Otevřené zpívání

Charakterizující výraz „otevřené zpívání“ může být míněn pozitivně nebo negativně. Rozhodně je nutno hodnotit ho negativně, když se zpívají od plic otevřeně, prsní tóny bez rezonance, zvláště u mužských hlasů. Neboť to neznamená jen ztlumutí zvuku, nýbrž i registrační poškození.

Je zas a zas podivuhodné, jaký zmatek pojmu může v sobě ukrývat jedno jediné slovo. Každý si pod ním představuje něco jiného. Říká se „otevřené zpívání“ – a jeden uznale mluví otevřenost hrdla, druhý viditelně otevřená ústa, třetí otevřenou vokalizaci (v návaznosti na fonetickou podstatu otevřených a zavřených vokálů), čtvrtý vztahuje slovo na otevřenost nosních dutin, pátý tak posuzuje škodlivé světlé ploché zpívání ve vyšší poloze (často však pouze proto, aby tak označil protiklad k vlastním pojmům o „krytí“ a „krytém zpívání“).

Čtenáři, kterému záleží na objasnění pojmu „otevřené zpívání“ a jenž je tímto znatkem také nyní lehce zmaten, udělá dobře, když se bude vážně zabývat jednotlivými oddíly: dech, postavení úst, tvoření vokálů, nosní dutiny, krytí.

Ozdoby

Když dnešní průměrný pěvec zahlédne v notách staré hudby trylky a kadence, nátrhy a nárazy, obaly a skluz, zmocní se ho úzkostný úžas. Nejráději ignoruje všechna tajemná znaménka a zpívá tóny „nahé“, poněvadž se ve své stylové neznalosti bojí, že by se z ozdobnosti mohly stát snadno ohavnosti (slovní hříčka. aus Verzierungen – Verunzierungen, pozn. překlad).

Kdo se chce vážně vypořádat s praxí ozdob, musí se obeznámit s příslušnými díly (jako např. Goldschmidtova „Lehre von der vokalen Ornamentik“ – Nauka o vokální ornamentice a – méně hodnotěná – Beyschlago-va „Die musikalische Ornamentik“ – Hudební ornamentika).

V odborných kruzích ovšem někdy vládne na ozdoby odlišné názory. Výklad známének (například u Mistru baroka) může být různý. Celá oblast je obecně ponechána nejen vyslovené šíři vkusu (viz předjímky a předřážky, postaru „appoggiatury“), nýbrž dnes i určité vlastní vůli – a mnohdy bohužel i svévoli.

Svévolí je například chybné provádění Schubertových přírazů. Pro Schuberta je zákonem, že u notovaných dlouhých přírazů je přírazová nota vždy na místě hlavní noty. Musí se tedy plně vyzpívat, následuje-li bezprostředně na to stejná hlavní nota ve stejné rytmické hodnotě. Důvod pro to je zřejmý: Schubert, který studoval teorii málo (a krátce před svou smrtí chtěl ještě brát hodiny kontrapunktu) věděl, že podle tehdejších pravidel nesměla na počítanou dobu taktu nastoupit žádná disonance. Jeho muzikální vůle však tuto

disonanci požadovala. Napsal tedy příraz, který se má zpívat jako plná disonance. Kdo její zpívá jinak, hřeší proti duchu skladby.

K svévoli dochází i na proslulém nátrylu v Schumannově *Mondnacht*: chtěl nechat nastoupit pravý nátryl lehce akcentovaným znovunaražením téže tónové výšky. Schumann to tam zřetelně napsal a velmi často se kvůli špatnému provedení zlobil. Jak zřídka se však interpretuje často zpívaná píseň podle jeho pokynů! Totéž platí přirozeně také pro nátryl v písni „*Waldeggespräch*“ a tak dále.

Ozdoby vyžadují od pěvce vkus a svědomitost.

P

Paleta pěvce

Nadanost k tvorbě předpokládá vždy barevně bohatství hlasu. Mít paletu, znamená dokázat na povel poskytnout plnost barev pro duševní výraz. Barvy skladatelů se liší samy od sebe: základní barva Brahmsova je obecně tmavší než Hugo Wolfa. Často může být i ve skupině písní, která je bohatě sestavena, každá jednotlivá píseň od ostatních barevně velmi rozdílná.

Francouzové razili výraz „*voix blanche*“ – bílý hlas. Vztahuje se na ploché tenory a ještě více na jasné soprány. Naznačuje charakteristický nedostatek barvy, již trpí přesvětlený zvuk hlasu. Vždy je s ním spojen jistý druh dětského či chlapeckého hlasového charakteru: „nepopsaný list“. Bílý hlas nemá barevnou paletu. Z toho je bez dalšího vyličení lehce srovnatelné, co znamená paleta – to jest barevný „rozměr“ – v hlase. Bílému hlasu však nechybí jen barevná škála, ale i vlastní volumen.

Kdo byl jednou dojat až na dno vlastní duše při Leiblových portrétech tím, jak zde malíř v každé barevné nuanci, každém vlasové jenném tahu štětte, každé světlelné skvrně, každém stínovém významu bez okliky ponořuje svůj štětec přímo do barvy duše, do stupně jasnosti, do temnoty nebo průzračnosti představované osoby – ten tuší lidský tvůrčí kouzlo palety. A pochopí ji u pěvce – ve zvukové vymalovanosti, ve světle a stínu duševní krajiny jeho postav.

Paradoxy

V hádankách pro chytrou Elsu požaduje pohádkový král, aby byla současně oblečena a neoblečena. Paradoxní požadavek: chytřá dívka ho řešila jak víme tím, že se nahá ovinula rybářskou sítí.

Budoucí mladý pěvec stojí před paradoxními záležitostmi, které mu byly uloženy, v situaci chytřé Elsy. Normální člověk například věří, že může nabranný vzduch bud zadržet nebo ho vydechnout: pěvec má však dělat současně oboje – dech má při zpěvu současně proudit i být zadržen. Obýčejný smrtelník může ve vázané melodii buď vydávat dlouhé vokály nebo může vyslovovat zřetelné konsonanty: pěvec, nešťastník, se má naučit oboje současně – a to kvůli záležitosti, které se říká legato. Dále: v malířství může být šerosvit známým zjevením, ale zpívat současně světle a tmavě nebo ani tak ani tak – není to paradox? A takových protikladností je ve studiu pěveckého umění ad infinitum.

rovnání vokálů a hluboké uchopení rezonancí, činí opak: zabarvuje vokál a zužuje prostor tlakem jazyka a hltanového svalstva, staví tedy hrtan (v protikladu ke světlému knedlíku) většinou uměle hluboko a zabírájuje volně výslovnosti hlásek stejně jako volnému proudění zvuku.

Pravý tmavý zvuk zaručí jen formování prostoru dosažené uvolněním – tak jako je viola větším rezonančním prostorem tennější než housle. Samotmavé přebarování vokálu je falšováním a mstí se přesunem artikulační směrem dozadu a tomu tíměnou nesvobodou. V rentgenovém snímku se u tmavého knedlíku ukazuje protikladně posazení stejně jako u světlého. Ve zvukovém výsledku je mučtivé zužení obou totožné. Chit bojovat proti světlému knedlíku prostým tmavým zabarováním vokálů, jak se dost často mylně (zvláště ve výšce tenorů) děje, způsobí většinou jen barevnou výměnu od světlého knedlíku k tmavému. Zúžení věmě přetrvává.

Pěvec je do svého knedlíku zamilován. Navyklá láska ke knedlíku je tvrdší, než při jiných hlasových chybách. Trpělivosti v boji o uvolnění by se snad pěvci měli naučit od andělů, ba archandělů.

Koloratura

Naše století pro sebe začalo nově objevovat baroko. Má-li se zahájená snaha o händlovskou renesanci nadále uskutečňovat a mají-li se Händlovovy opery stále víc usazovat v repertoárech operních scén, měli by jevištní pěvci (také dramatických oborů) pocítovat volky nevolky nutnost věnovat novou pozornost studiu koloratury. Neboť groteskní výkony tohoto druhu na našich operních scénách, zvláště výkony mužských hlasů, které se částečně usilovně, částečně velkoryse viklají okolo tónových výšek, a dokonce dokáží vyvolat podivuhodný fenomén „koloraturu na jednom tónu“, musejí i u nejpřílivnějšího obecenstva poněkud vzbudit pobavenou pozornost.

Předchůdcem koloratury byl „Jubilus“ gregoriánského chrámového zpěvu – radostně vytváření jednoho jediného vokálu v Alleluja. Slovo a pojem koloratura pocházejí z kolorovatí, ve smyslu vyzdobiti. Více než po dvě století byl umělecký zpěv ztotožňován s uměním koloratury a pěvci a pěvkyně soupeřili v trylích a „ručádkách“. Ještě dnes má u naivního obecenstva pojem „technika“, pokud je používán pochvalně, většinou stejný význam jako koloraturu dovednost. V práci na technice hlasu naproti tomu dnes, bohužel, platí studium koloratury jen více než povinné pro koloraturku či koloraturní subretu, tedy pro ty vyšší sopránové obory, které se cítí doma ve tříčákové oktávě aspoň kolem „e“ a „f“, nemohou-li se ještě – jako Erna Sack – v této oktávě zaručit za „a“ a „b“. Ostatní hlasové obory pěstují koloraturu většinou jen tam, kde na ni v áních dojde.

Dvěma protiklady uvnitř koloratury jsou technika běhu a technika skoků – cum grano salis jinak řečeno legato a staccato. U výslovené koloraturního hlasu jsou většinou různé dány už ve výtoze: tak, že jednomu hlasu

je vrozena schopnost běhová a zdá se, že staccatové vlohy přišly naproti tomu poněkud zkrátka, u druhého právě naopak. I u samotných prosulých koloraturních pěvkýň se často dá ještě vysposlouchat, zda oslňují spíše v ohromujícím odvíjení rychlých běhů nebo více ve virtuózním lesku staccat. Nejzřetelněji se to jeví v chromatických formách, které ovšem patří k tomu nejtěžšímu.

Prirozeně se musí výměna mezi legatem a staccatem u všech koloraturních hlasů cvičit přímo poseďle (k čemuž jsou, jak známo, prospěšné zvláště formy arpeggia, tedy zpívání rozložených akordů). Zvládnutí této výměny je základem pro hudebně smysluplné, přímo houslové frázování, které představuje uvnitř průběhu koloratury vlastní oživující element.

Pro studium koloratury dávají staří Italové nejdříve primitivní recept, spojovat dvě noty na jednu cvičnou slabiku (tedy doo, ree a tak dále). Agricola to ve svém překladu Tosioho prosulých „Opinioni“ (1723) vyjadřuje tak, že žák musí „vždy dvě a dvě noty dohromady svázat“, pak bude také „k většímu množství obratů“. Pro těžkopádné nebo vůbec těžší hlasy, náchylné k přelhanému opírání je koloratura bezpodmínečnou pomocí. Zde může působit příznivě, když z počátku vsuneme mezi noty „h“, třebaže užívání hahá-koloratury se nemáme obecně přidržovat, a je při nejmenším ze stylového hlediska věcí velmi spornou.

Z hlediska technického je otázkou, jakým nevhodnějším způsobem dosáhnout krajního koloraturního tempa. Jestliže se obecně tradičně začíná od pomalejšího tempa postupným stupňováním, tak se přece ve většině případů ukazuje, že vlastní „vzletnost“ pohyblivého průběhu se touto cestou nedá dosáhnout, nebo jen velmi zřídka: většinou v pohybu přetrvává ženská tíže. Jestliže se naopak cvičí s důsledným střídáním (místo pomalejšího stupňování), vypadá záležitost výrazně jinak: k dosažení přesnosti určité koloraturní formy se pak cvičí nejprve poněkud „strnulě“ ve zcela pomalém tempu, jako v klavírním cvičení, aby se v protikladu náhle bezhlavě přešlo do co nejrychlejšího tempa – bez ohledu na intonační prořešky. Cílem je odkrýt v sobě onu zvláštní odstředivou sílu, která uzpůsobuje ke krajnímu tempu – „con slancio“, být nímto sebe, odhazovat, tatážka automatické koloraturní dění. Jako se vypálí ohňostroj – jen se škrtne. Koloratura pak už není činností nýbrž stavem.

Prirozeně, že otázka tempa je současně otázkou stylu. Bach a Händel vrtí svou velkou hlavou nad takovým tempovým ohňostrojem. Potřebují v koloratuře závažnost. Vyzádují nejčastěji martellato a mnohdy poněkud zadržované tempo.

Tosioho rozdíl mezi „vázanou“ a „zrnitou“ koloraturou se týká protikladu legata a non legata, které je do určité míry „artikulované“.

Pro všechny otázky tempa v koloratuře je nejlepším přítelem tolik tupený metronom.

Jak nekonečné bohatství proměň skýrá krátký nadpis „koloratura“ je snad bez dalšího jasné každému hudebnímu cititeli. Od čisté ornamentální koloratury 17. století, která (často jen v kratších floriturách) vnašela do pěvecké melodie nástrojový charakter, vede cesta na jedné straně k typickým vokální, flautativ a tak dále, které často neponechávají už téměř nic jak z textu, tak z vlastní hudební linie. Na druhé straně k afektové koloratuře baroka, a tato opět k pozdějšímu *espressivu* koloratury, které přináší nikdy nepoznané psychologické prohloubení, působivé stupňování a elementární dramatický citový náboj. Koloratura jako styl a výraz jednoho období mění se zde v osobní výraz postavy v jejím dramatickém osobním světě.

Verdilio genialita nesla na vrchol „psychologickou“ koloraturu s jejím *espressivním* charakterem, zahrnila však také do jeho tvorby jiné formy o závoji, kterou zpívá Eboli, pomohly prohloubit psychologický obraz jeho postav.

Znázňování takových proměnlivých úloh klade přirozeně vysoké nároky na pěvce. Nadevšechno však při koloraturním studiu platí směřovací věta: otcem koloratury je rytmus a matkou přesnost!

Komorní pěvec

Mezi lidem se žertuje o dvorních a komorních pěvcích: dvorní nezpívají „u“ dvora, komorní nezpívají v komoře.

Avšak u dvora komorní pěvci zpívali! Mohli by podat doklad, že se kdysi směli na knížecích dvorech co nejpoužívanější hudebně předvádět v menším kruhu a intimnějším rámci – tedy právě v „komoře“ – vysokému, vyššímu a nejvyššímu panstvu. Zvuk tohoto nicméně zvláštního titulu může tedy ve vlnavých myslích rozestít představy prostor osvětlených svícny, atlasotěrek posázených drahokamy, pístení, medailonů – obrazy, které i dnes myšticí zvyšují hodnotu udělení titulu komorního pěvce.

Daleko jednodušší je věcná odvození veškeré komorní titulatury v rozlišování „chiesa“ a „camera“, jejichž místním určením byla v sedmáctém století navzájem ohraničena hudba pro chrám a světské účely.

Komorní tón

Výraz „komorní“ vychází z protikladu mezi chrámovou a církevní hudbou, který se projevuje v rozdílu mezi „sonata da chiesa“ a „sonata da camera“. Historicky byl protikladem ke komornímu tónu takzvaný sborový tón, který platil pro kostel (chiesa), ale později zcela přešel do komorního tónu. (Sborový tón se řídí podle proměnlivé intonace varhan.)

Dnes představuje komorní tón sjednocující ladění, podle něhož jsou dlevedeny všechny orchestrální i klávesové nástroje na stejnou tónovou výšku. Směřovacím tónem je jednočárkované „a“. Tuto tónovou výšku určily mezinárodní poradní komise – zvláště na ochranu zpěvních hlasů (a mezinárodního obchodu s hudebními nástroji). Povinný knižetčet mění podle potřeby na základě nové porady. V r. 1939 došlo ke sjednocení na počtu 440 kmitů.

Dnešní sopranistka, která se obává proslulého místa „sanften Flügel“ v Deváté symfonii, může s povzdechem myslet na svoji předchůdkyni z dob Beethovenových, která toto exponované vysoké místo přece jen mohla zpívat o nějaký ten hertz níže.

Kontrola

Americké pojišťovací společnosti předepisují pojištěnci, že se musí jednou ročně povinně podrobit důkladnému vyšetření a celkové zdravotní prohlídce. Obchodně zdatní praktikové vypočítali, že je pro ně mnohem levnější nést vydání za takovou prohlídku, než za úbytek pracovní síly a zdraví svých členů.

Zdalipak ti, co odpovídají v Evropě za divadla budou také někdy počítat tak chytře jako v Americe? Pokládají se totiž (až na nečetné výjimky) za mimořádně obchodně schopné. Ale způsobem, jakým svou obchodní schopnost projevují, si sami podřezávají větev, na níž sedí: berou divadlům přitažlivost, a to opotřebováváním toho nejceněnějšího – hlasů, které jsou v současnosti z rozpočtových důvodů využívány tak, jako tomu jen stěží kdy bylo. Toto opotřebování rok za rokem zabrahňuje vybudování plně hodnotného, sehraného ansámblu.

Ale to tito neodpovědní odpovědní nevidí. Copak by asi řekli, když jim obchodně nadaný Američan poradil úsporný systém – aby přinutili z obchodních důvodů své zpívající členy ke každoroční dovolené na prohlídku (se zaplacenými náklady) – alespoň v případech, které „klíma“ jejich hlasového stavu ohrožuje těžkostmi?

Počínající hlasové poruchy jevištních pěvců se během profesionálního nasazení nedají pohledem do hrtnu lékařsky postřehnout. Když už pak lékař něco vidí, je většinou příliš pozdě postarat se o rychlou nápravu. Pravidelná kontrola u osvědčeného pedagoga naproti tomu zakročí ihned na správném místě. Samozřejmě je nejlepší, probíhá-li během celé divadelní sezóny; často se to ovšem vynyká místním možnostem. Nikdy by však neměl zůstávat jevištní hlas po léta bez kontroly; projevovat o tyto věci zájem by mělo být pro divadelní vedení moudrým příkazem. Při každém náznaku nesrovnalostí rázi účinná kontrola jasnými pokyny ihned cestu uzdravujícímu vyváženému hlasu. Svobodné volbě kontrolující osobnosti by ovšem měl

Transpozice

V katalogích hudebních materiálů najdeme v sedmi svazcích Schubertových písní, které vyšly v Petersově nakladatelství, prvé svazky uvedené pro vysoký, střední a hluboký hlas, což u pozdějších není. To tedy znamená, že v pozdějších svazcích jsou tóny, které Schubert zvolil (a zvukové zamyšlení) uplatněny v originále; v dřívějších svazcích jsou naproti tomu originální tóny vždy přeneseny do jiné polohy: „transponovány“. Co v originále skladatel původně zamýšlel pro soprán nebo tenor, je zprůstředněno také hlubším hlasovým druhům – a naopak.

Charakteru písně bude vždycky nejlépe odpovídat originální tónina. Neboť volba tóniny nepramení z náhody, ale ze zvukové fantazie skladatele. Velmi mnozí hudebníci jsou vůči tóninám vnímaví a citliví tak, že by zásadně každou transpozici nejrádeji odmítli. V mnoha písničkách jim můžeme dát absolutně za pravdu. Brahmsova Sapícká óda se nemůže obejít bez temně altového nočního zvuku, právě tak jako Wolfůva „Er ist's“ bez jarní jasavosti světlého sopránů. A když při transpozicích směřem dolů upadnou basy v klavíru do nejistého brunatání nebo při vyšších transpozicích diskantové polohy v nic neříkající klinkání, je třeba z těchto obecně zvukových důvodů od transpozic odradit.

Pěvec má přesto ze svého hlediska pro transpozice přesvědčivé, velmi závažné důvody. Říká do jisté míry oprávněně, že přece většina písni svou barevnou, výrazovou, zvukovou atmosférou není absolutně přesně vázána na tónovou polohu; a nechce pochopit, proč jemu i jeho publiku má kvůli zákazu transpozice zůstat uzavřeno neslychané písňové bohatství. Odvolává se na poměrně malé množství lidí, kteří mají do té míry silné tóninové uvědomění, že by rozdíl od originálního tóniny spontánně pocítili jako rušivý nebo dokonce zarážející. A uvede, že i v operách se známé slavné árie zpívají v transpozicích, když určitý zpěvák nedisponuje zcela bez problémů výškou (či hloubkou) – pod mottem: je lepší, když se árie zazpívá v transpozici, ale svobodně utvářená, než s klopotnou mučivostí v originále. Zvláště se může ještě odvolat na velkorysost největšího z písňových skladatelů – neboť pod jednu ze svých písní napsal Schubert: „Má-li být tato píseň transponována o kvartu níž, musí doprovod hrát o oktávu výš“.

Fanatiky originálních tónin nicméně potkávají zvláštní věci. Každý oratorní pěvec ví, jak propastně hluboké se zdají tónové polohy ve zpěvech Heinricha Schütze. Mnozí se ptají, zda se to opravdu před třemi sty léty v německých zemích hemžilo tolika propastně hlubokými basy a alty, jako zdánlivě požadují sóla v Schützových dílech. Ne, těch bylo tehdy právě tak málo či mnoho jako dnes! Notové věrná, zdánlivě „dlu věrná“ vydání Schütze bohužel nejsou věrná zvukově; Schütz nezamýšlel díla v takto notovaném zvukovém obraze, i kdyby byl snad měl odpovídající pěvce k dispozici. Řešení záhady propastně hlubokých basů spočívá prostě v tom,

že takzvaný „chorton“ pro varhany a církevní hudbu v sedmnáctém století ležel přibližně o malou tercii výš než dnešní komorní tón. Až do časy Bachových měl „chorton“ dokonce geografickou podmíněnost – to jest, v různých krajích byl různě vysoký.

Zde tedy prožíváme paradoxní skutečnost, že dlu věrná reprodukce by měla transpozici přímo vyžadovat, že tedy zpívání „originálních tónin“ věrně podle notace, může také někdy znamenat zvukové zfalšování.

Tremolo, trylek, vibrato

Nejobtanejším pojmem mezi pěveckými nedostatky je pro pěvce a zpěv bezpochyby tremolo – lidově krutě označované jako kvedlání, mekot nebo řehltání. Postřehne je bezpečně i nemuzikální laický posluchač. Částečně je ovšem stupeň tremola otázkou vkusu celých zemí. Například ve Francii se hlasu dovoluje mnohem větší „výkyv“, než je tomu v Německu.

Tremolovat znamená třást. Co je to však tremolo? Na tuto otázku je možno odpovědět: tremolo je jako jev buď oslabený trylek nebo nadměrně zesílené vibrato. Neboť jím je tremolo ve své jevové formě z obou stran ohraničeno. Předně je třeba se podívat na oboje.

Podstata trylku jako umělecké formy není, jak se to stále chápá, ve zpívání dvou oddělených tónových výšek rychle vedle sebe: spočívá naopak na chvění hrtanu, a to tak, že tímto chvěním dochází k odklonu od nasazené tónové výšky až o celý tón, v řídcejších případech až o tercii.

Trylek patří do takzvaných ozdob (Verzierungen) – ve zpěvu jako v instrumentální technice. Dřívější století rozlišovala ve zpěvu „trillo“ a „gruppo“, trillo chápala jako intonační pokles na téměř setrvávající tónové výšce, gruppo však jako výkyv dvou zřetelně rozdílných tónů. Pro nácvik trylku je proto vhodné vycházet z toho, že se nejprve usiluje o pohyb hrdla na jednom tónu, pak se pokud možno stupňuje k dvěma tónovým výškám.

Tradici formu cvičení trylku rychlým střídáním sekund je většinou mamá lásky snaha: trylek neprobudí – nebo určitě jen tam, kde už byl nevědomky k dispozici od přírody. Úspěšnější mohou být rytmicky akcentované formy, protože akcentování může vést hrtan účinněji do jeho chvějivého pohybu. Nutné, velmi energické uhození k probuzení trylkové-ho chvění přimělo Lilli Lehmannovou k návodu, že se má trylek cvičit „křičeně“.

Ačkoliv se dnes s trylkem nakládá jakoby náležel pouze koloraturnímu sopránu, zcela v protikladu k dřívějším stoletím, která jej velebila jako „decoro e vita del canto“ (ozdobu a život zpěvu) – poskytuje přece velkou, velmi málo známou hlasově výchovnou pomůcku pro všechny druhy hlasu, zvláště v případech ztuhlého hrdla; trylek jako uvolňující prostředek!

Nyní je třeba věnovat pozornost především krajnosti tremola, vibratu.

Vyvážené vibrato náleží k ušlechtilému zvuku hlasu jako k oduševnělému tónu housli; je ve své nezkalené, rovnoměrně chvějivé formě přímou charakteristikou krásy zvuku hlasu. Pěvecký tón bez vibrata se podobá jehle vrazené bez okolků do ucha; s rozkvetle životaplým zvukem nemá ve své ztuhle neochvějnosti nic společného.

Jako však působí typicky přehnané vibrato kavárenských houslí, staršího stylu (jež bohužel někdy připutuje i do koncertního sálu a zraňuje citlivé uši) plativým a protivným dojmem, záleží také u vibrata pěveckého hlasu pouze na míře. Krása ve zpěvu spočívá svrchovaně na umění udržet míru. Nedokonalé ovládnutí vibrata se okamžitě rozšíří na druhou stranu do nepřekročeného a nezdravého tremola.

U strunných nástrojů se jenně záchvěvy vibrata (vibrato znamená „chvětivě“) vytvářejí minimální změnou tónové výšky, kolísáním bříška prstu na straně. Čím je uměnější, tím je zvuk noblesnější. Přehnané, převládající používání vibrata jako výrazového prostředku charakterizoval jeden proslulý cellista jako „lícadlo na zašpiněném obličej“.

Ve zpěvu je vznešená krása zvuku hlasu bez houslové chvějivosti neomyšlitelná. Také zde – jako u smyčcového nástroje – jde o minimum, „vlnivé“ odklonění od platné tónové výšky. Drží-li se bez tohoto odklonění tónová výška strunle, ztuhne i hlasová funkce.

Právě u vysoko témbrovanych hlasů se projevuje hojně sklon k přehnanému vibratu. Souvisí to s tím, že u témbrové poželnaných hlasů se na hlasovém výsledku i v pianu i ve forte vždy podílí hlavový hlas, a občas ho může být i procentuálně přilíš.

Úkol tedy zní, že tam, kde by se mohlo vibrato vznášet, je třeba je přitlumit. A uvolňujícími prostředky vykouzlit tam, kde funkční ztuhlost podvazuje měkké chvění zvuku hlasu a setrvává právě v přílišném klidu.

Vibrato skrývá onu hranici k tremolu, která nesmí být dočtena (neřku-li pak překročena). Zde, v nadměrném stupňování prvku krásy, může spočívat jedna z příčin pro pravzor nepřekročeného. Tragické nebezpečí všeho, co je krásné! Tremolo může vytrysknout už z čistě psychologického přehánění. V Metropolitní koluje hezký výrok: „Ani v nejvšestím afektu nemá tremolo překročit rozpětí tercie.“ Tato kouzelná formulace nicméně naznačuje, že intonační výkyv tremolujícího tónu může skutečně vykazovat větší intervaly.

Mnohé jiné možné příčiny výskytu tremola se musejí s jistotou vystopovat v každém jednotlivém případě, má-li jít o léčbu od kořene. Různé druhy tremola – krátkovlnné, dlouhovlnné, rozštěpané – odkazují diagnózu na toho času platinou, mimořádnou cestu. Nezáčastný laik, který nemůže posoudit zoufalství pěvce nad vlastním tremolováním, může pokládat za zábranu, že často mohou tremolo vyvolat přesné protikladné příčiny: nedostatek opory i přehnanost opory v dechové oblasti, vložnost a přepětí v násové trubici – všechno může iritujícími způsoby působit na stav hrdla.

V oblasti hrdla samotného vyvolává trhavá nepevnost tremolo právě tak, jako může chvění prostá ztuhlost vyvolat ztuhlou víklavost. Nejnebezpečnější je však příčina v nejnižší oblasti, ve funkci hlasivek: svár rejstříků. Všude je kompetentní „rentgenové ucho“ hlasového pedagoga.

Ke vzdálenějšímu pojmu takzvaného pulsového tremola, u něhož je v tónu slyšitelný srdeční tep, se dá říci, že tento tajuplný jev (s jeho dlouhorozměrnou pauzou v držení tónu) se v zásadě nedá označit jako tremolo. Je zřetelný – zvláště v pianu – při stavech únavy, v nichž selhává přirozená elastická opora. Vnímání lehkých úderů pulsu v tónu vyvolává stejně lehkou nervozitu u pěvce samého.

Nikde nehraje také nervová stránka silnější svoji významnou roli jako v oblasti tremola. Krásné, rovnoměrné, v klidné vlně rozechvělé vibrato mužské pokládá přímo za měřítko vnitřní vyrovnanosti a zdraví.

Tréma a premiérové napětí

Mořská nemoc a tréma mají společné tělesné příznaky. Ale tréma ve vrcholném stadiu má vyslovená specifika: pro tréma pianistických titánů jsou – kromě předchozích všeobecně známých stavů – charakteristické ledové konečky prstu a chvějící se nohy nad pedálem; u pěveckých hrdinů vyúsťuje tréma kromě obecné rozřesenosti do téměř nezvládnutelného pocitu sucha v ústech a v krku.

Na to ovšem znají zpěváci nejrozumnější recepty – syrová vejce, kyselá citrony, sušené švestky a tak dále. Švestky jsou vůbec nejúčinnější – nikoli kvůli vitamínům, nýbrž kvůli pecece. Drahé vypeckované velké švestky nejsou totiž k ničemu; neboť to nejdůležitější je, že se peckou pohybuje v ústech, tím dochází k podráždění sliznice, které vyvolává její zvlhčení. Právě tak dobře bychom si mohli vzít do úst obyčejný kamínek: snad by si při tom člověk připadal dokonce jako velký řecký řečník Démosthenes, což by možná bylo také ještě vhodné k tomu, aby se trochu napomohlo hluboko pokleslému sebevědomí.

Nezáleží totiž na jádru švestky, ale na jádru tohoto sebevědomí. Znovu se vzhopit z tohoto stavu tělesné poroby se nejlépe podaří sebevyčovou; předcházející disciplína a pocit jistoty, nabytý skutečnými znalostmi, patří k předpokladům, které vydatně pomohou. Nejmeně užitečné je sebelitování, které je vůbec dábelským vynálezen.

Ujasněme si jednu podstatu trémy: je koneckonců předjímaním výkonu, ale ještě bez praktického provádění výkonu – předjímaní obrovských napětí, která jsou základem každého uměleckého činu – dirigování, ale bez paží a bez orchestru.

Jakmile to zcela pochopíme, tímto ujasněním se vzpamatujeme; přinejmenším víme, nakolik máme tento stav brát vážně nebo si ho (pokud možno) nevšímat. V začátcích budeme možná ještě potřebovat slabou

příliš dyšné nebo nadměrně tlačené zpívání – to všechno je často spojeno se zřejmými tělesnými deformacemi. Pak: nečistoty všeho druhu, neurčitá intonace, podražené nasazení. Právě tak: rozmanité, nejasné nosové vokály, knedlíky, huhňání. Nebo: příkré rozdíly poloh, jako když v jednom hlase v hloubce, střední poloze a ve výšce střídavě zpívají tři hrtany, mužský, ženský a dětský. Dále: příliš tiché, bezvýznamné zpívání, chybějící ozvučná síla a nosnost; nebo naopak: stereotypně hlasitě zpívání bez nuancí, forte bez piana – opět coby protiklad: nenadále klesající „opilst“ tonové síly. Zvláště citliví jsou lidé na oblibené kvedlání, zvané tremolo a také protikladně na zcela chvění prostý zvuk tovarů píšťaly nebo kropící konve. Dále přirozené: proslavená nezřetelná výslovnost! Celkově spočívá hudební neuspokojenost v hlasové oclablosti, rozvleklém tempu, nepřesném rytmu. Náročné uši nadto postrádají zvláště pěvecké legato, velkou linii s jejím frázováním. To vše jsou reality. Kdo se učí bystří pozornost, může relativní díl „absolutního“ požadavku překontrolovávat na každém pěveckém koncertě. Z převrácení negativní podoby vyplývá tedy deset základních pozitivních požadavků na zpěv, který si činí nárok na umělecké oprávnění:

- 1) suverénní ovládnutí dechu a těla
- 2) čistota intonace a jistota nasazení
- 3) zřetelnost a vyrovnanost vokálu a jejich precizní nasazení
- 4) vyrovnaný témbra ve všech polohách
- 5) síla zvuku, nosnost a rezonance
- 6) ovládnutí všech stupňů dynamiky
- 7) klidné chvění zvuku
- 8) přirozená artikulace a plastická výslovnost
- 9) uchopení tempa, schopnost akcentování, rytmické pérování
- 10) legato a linie (srdce zpěvu)

Každému, kdo kritizuje zpěv, budiž napsáno do alba: kdo chce posuzovat pěvce a pěvecké výkony, nepotřebuje vždy sám zpívat – jako minimum však potřebuje znalosti o části absolutního měřítka, které zahrnuje těchto deset příkazů. Vedle musí přiložit své individuální měřítko.

Pěvec sám však musí jasně vědět a zažít, co obsahuje pěvecké umění ve své srozumitelné poloze.

Messa di voce a mezza voce

Podobnost cizích slov vytváří nejpovedenější anekdoty společenského styku. S tichým pousmáním může odborník příležitostně poslehnout, jak se oba pojmy messa di voce a mezza voce navzájem půvabně mísí – dokonce i mezi samotnými pěvci, kteří by přece jen měli být v této oblasti jako doma.

Jako messa di voce označuje pěvecká nauka dokonale zesílení a zeslabení tónu, které začíná pianissimem, vzrůstá přes všechny mezistupně k forte

a ve stejném tempu opět ubývá do pianissima (pro crescendo a diminuendo jednotlivého tónu razila německá pěvecká teorie název „Schwellton“).

Zatímco v dřívějších dobách (zejména, když dobový vkus byl vrcholně nakloněn „překypování“ v každé formě) to představovalo vrchol pěveckých cvičení, směřuje naše dobové cítění k tomu, že je naprosto odnímta. Pro jeho bombastičnost, hýřivost nebo sentimentálnost. Tónové rozvinutí a stažení zůstává vyhrazeno pro zvláštní výrazová místa. Pak může nejen překvapivě působit, nýbrž i ojedinelým způsobem vyvíjet z výrazu hlasovou elasticitu.

Mnozí hlasoví pedagogové dnes odnímají systematické technické cvičení jednotlivých dlouhých zeslabování a zeslabování, protože – bez výrazového pozadí – vede snadno k zmechanizování. Rozhodně toto cvičení nesmí stát na začátku výuky. Musí zůstat na úvaze učitele, zda, kdy a jak zahrne zesílení a zeslabení tónového okruhu do technických dovedností.

Příliš usilovné vedení pěveckého zvuku v crescendování obere snadno zpívání o přirozenost a stává se tuhou šablonou. Nedůvěra neplatí totiž messa di voce, ale přecenění jak chťeného tak vědomého. Volný pěvecký zvuk vzrůstá sám ze sebe, nejnenáslílněji na příslušných vrcholech skladby. Forte zazní z imanentního nutkání po vzrůstu chvějivého piana a je v plnosti živoucí oduševnělosti nejkrásnějším důkazem ohebnosti hlasové funkce a také posledním darem, který pěvci poskytuje duševně-tělesná schopnost vzletu. Rozvíjení a ubírání tónu jako náhé cvičení v rámci technických domácích cvičení ve smyslu messa di voce by měl pěvec odnímtout. Právě tak se každý zvukový talent musí otfást hrtázou, má-li si v souvislosti se svým pěveckým pocitem snad osvojit srozumitelný fyziologický význam funkce rozvíjení tónu v hrtanu, která tu podle definice uznávané starší učebnice zní: „Při rozvíjení a ubírání tónu jde o to, nasadit tón bez pozorovatelného přičného napětí, přičemž modul elasticity hlasivkového svalu je nepatrnější než modul elastické okrajové zóny hlasivky, ale také nepatrnější než modul probíhajícího vzduchového sloupce (1?) a střední a spodní zóna hlasivky, ustupující bočnímu tlaku poslední zmíněného, se ještě nemůže podílet na chvění obou navzájem až k doteku přiblížených horních nebo okrajových zón; odtud pak ale při poněkud vzrůstajícím napětí zmíněného vzduchového sloupce směrem od okrajové zóny a za přístupu příměšených antagonistických kontrakcí napínáče prstencové chrupavky se do napětí okrajové zóny spoluzapléta jeden svazek vláken hlasivkového svalu za druhým.“

Jak dalece může být toto pojmové ustanovení cenné pro pedagoga (zvláště jako potvrzení protikladného pronikání hlasových rejstříků prostřednictvím odstupňovaného podílu aktivního hlasového svalu, čímž je tedy existence středního rejstříku překvapivě uznána), tak málo patří taková forma hlasových vědomostí jakkoli do pěvcova životního okruhu a myšlenkového světa. Necht' jej jeho dobrý génius chrání před každým

svalovým myšlením! Pěvec „myslí“ v chvějivých životních projevech svého těla.

Práce s druhým pojmenem, mezza voce (polohlasem) se naproti tomu žádá rozumný učitel zpěvu nikdy nevzdá. Probuďti, pěstovat a stále zdokonalovat kromě takzvaného plného tónu také polohlas, charakteristické tiché zpívání, je již ze zdravotních důvodů nezbytné pro každý hlasový organismus.

Metody

Proč je v zemědělství tolik různých hnojiv – dusík, kalium, fosfor a jejich proměnlivé směsi? Proč vynakládají pěstitele rostlin tolik péče na to, aby poskytli svým sazenicím správný druh půdy – písčnou, humusovou, rašelinnou? Proč se dělá tolik jemných rozdílů v osvětlení stinných a polostinných rostlin? A proč se ani v nejmenší podobně nenamáhají metodám oddání učitele zpěvu, s nejrůznějšími využívajícími přístupy technických cvičení, s volbou správného druhu půdy ve studijních písničkách, s vyvážením jasnějšího či tmavšího hlasového osvětlení?

Nebo jako příklad: dá se ospravedlnit, když musejí všichni žáci téhož učitele celá léta trénovat převážně na vokál „u“? Nebo když všechny hlasy, ať vysoké či hluboké, musejí cvičit ve stereotypní formě „onu střední polohu“? A tak ad infinitum.

Metoda znamená: dusík pro všechny druhy rostlin. Je to hřích na životě, vystavit se zúženým myšlenkovým procesům, protože jsme si z cípečku nalezené pravdy ušili příliš úzkou noční čepičku.

Metoda – ne. Schema – ne. Ale – systém. Systematická práce na základě zcela individuálních potřeb jednotlivého hlasu, podle zákonů a zákonitostí hlasového rozvoje vůbec, jak je naléhavě ukazuje příroda. To je pro společlivé zdokonalování to jediné rozhodující.

Metronom

Co má co dělat v knize o zpěvu tato malá skříňka, která si od té doby, co byla r. 1816 vynalezena, horlivě hledí udávání stupně rychlosti hudebních kusů slyšitelným výkvem svého kyvadla! Nejsou právě pěvci, proslulí svobodou ve volbě tempa, velkorysým zacházením s ritardandy a fermatami, suverénností svých rytmů, svrchované povznesení nad toto úzkoprsé tukaní taktu? A neleží snad celé rozdílné světy mezi stimulymi úhozy a živoucím pulsem hudebního rytmu?

Poslední otázku je třeba brát vážně a bezpodmínečně jí přisvědčit. Zvláštní hudební postavení pěvce v jeho „nestrovnalosti“ je však nutno popřít právě tak rozhodně.

Musí se napsat velkými písmeny: jako pomůcka pro pěvce k rychlejší a energičtější preciznosti příslušných tempových a rytmických znalostí – jako pomocník pro slabé a váhavé (abychom netekli přímo nedbalé) rytmické založení – jako průkopník pro vítěze v ponalém běhu může být metronom nejlepším učitelem zpěvu. A žádá-li se, aby student zásadně vypracoval árie (které jsou tempově vždy závislé na příslušném dirigentovi) v pěti tempových možnostech, je to velmi dobrý pokyn.

Hrozí-li ovšem vyslovená pedanterie v umělecké reprodukci nebo otrocká závislost na odpříkáhaných tempech, vzpomeňme na slova Brahmsova, která přonesl, když jej jeden žák proslil o metronomická znaménka: „Dám vám rád přesná čísla, ale každý týden jiná, déle než týden nemohou totiž u normálních lidí platit“ – nebo báječně kousavý výrok Richarda Strausse: „Metronomové údaje děl našich klasiků nám nejsou známy: autentické informace přímo z Olympu o nich vlastní pouze naši hudební kritikové.“

Mezzosoprán

Mezzosoprán znamená „poloviční“ soprán – označení zdánlivého nedostatku. „Žádná hloubka, žádná výška a slabá střední poloha“ – asi tak se široko daleko (na pěveckých luzích a hájích) klasifikuje mezzosoprán.

Na scéně je naproti tomu mezzosopránový obor jeden z nejobsaňhlejších a nejnáročnějších. K zátiživě jisté, nosné střední poloze tu náleží široká výška až k pověstnému vysokému „c“ stejně jako znělá hloubka až dolů ke „g“ – tedy dvě a půl oktávy v plné síle. Posudme hlasové a představitelské rozpětí mezi Carmen, Annieris a třeba Cherubinem. Všechna pokora před požadovaným výkonem!

Mezi velkými mezzosoprány minulosti jsou zvláště zajímavé: Faustina Bordoni, nar. 1700, jejíž voluminózní hlas zálil v Händlových londýnských operách; později se stala manželkou velkého barokního skladatele Hasseho, jehož díla zpívala v Německu, Rakousku a Itálii – vychvalovaná také Bachem, ceněná jako jedna z největších zpěvaček 18. století. O století později pěvecký génius Maria Malibran, nar. 1808 jako mladší sestra Manuela Garcíi, oslavovaná během své krátké kariéry od r. 1825 do r. 1836 v Americe a celé Evropy jako „Nestrovnalehá“ (velkolepá stavba jejich orgánů se dokumentovala tím, že jednou z bujnosti strčila do úst celý pomeranč); a Desirée Artôt, roz. 1835, ojedinelá univerzalistka – mezzosoprán, který zběsile střídal všechny altové i sopránové partie, vždycky se stejně převládavou hlasovou krásou a představitelskou silou.